



Figura 0 Portada de Nuestra Arquitectura, 81, abril de 1936, con fotomontaje y collage diseñado por el ilustrador Attilio Rossi, dedicada al edificio Kavanagh



**Secuencia:** Revisando bibliografía en la biblioteca del CEDODAL  
**Fotos:** Julieta Pestarino

# METÁFORAS DE MODERNIDAD EN LA FOTOGRAFÍA DE LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA ARGENTINA, 1929-1955<sup>1</sup>

METAPHORS OF MODERNITY IN PHOTOGRAPHS OF ARGENTINES ARCHITECTURAL MAGAZINES, 1929-1955<sup>1</sup>

Patricia Méndez<sup>2</sup>

## RESUMEN

El presente artículo analiza la fotografía de arquitectura en las páginas de la revista argentina *Nuestra Arquitectura* en sus ediciones hasta 1955. Se sostiene aquí que el discurso de estas imágenes –que considera a la fotografía como texto–, reunió las condiciones suficientes para consolidar la apertura del Movimiento Moderno en el contexto local. El estudio se basa en los dispositivos de comunicación que facilitaron la construcción y difusión de los nuevos códigos que atendieron, como criterio paradigmático la percepción visual, la estética del espacio y la masa volumétrica, ponderando la forma por sobre la función de habitabilidad a la que se debe todo objeto arquitectónico e instalaron la formulación de su imaginario de modernidad.

**Palabras clave:** Arquitectura moderna, Buenos Aires, revistas, vanguardia, fotografías.

## ABSTRACT

This article focuses on the architecture photography analyzed in the pages of the Argentinean magazine *Nuestra Arquitectura* (Our Architecture) from its beginnings until 1955. The author maintains here that the discourse of these images – which regard photography as text – gathered together sufficient conditions so as to consolidate the beginning of the Modern Movement in the local context. This study is based on the communication mechanisms that facilitated the construction and spread of new codes, whose paradigmatic criteria took into account visual perception, space aesthetics and volume. They favored the shape of an architectural object over its habitability, and installed the form of an imaginary modernity.

**Keywords:** Modern Architecture, Buenos Aires, magazines, vanguard, photographs.

Artículo recibido el 25 de agosto de 2013 y aceptado el 24 de abril de 2014

[1] La totalidad de las imágenes corresponden a la colección CEDODAL.

[2] Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas CONICET. Centro de Documentación Latinoamericana CEDODAL, Buenos Aires, Argentina. patricia.mendez@cedodal.com

*Una revista es un útil: tiene una necesidad,  
tiene un fin, tiene un plan.  
Se sitúa en el tiempo y en el espacio.*<sup>3</sup>

La década de los años 30 en Argentina fue, sin dudas, una época contradictoria y resulta difícil de visualizar mediante una única lectura pues, simultáneamente con la crisis económica que condicionó grandes sectores de la población, se desarrolló una amplia y riquísima experiencia cultural. La modernización de los medios de comunicación (impresos y radiales) fue articulando las respuestas del grupo intelectual que tomaba las riendas en la cultura porteña y el país se vio envuelto en cifras que alcanzaron su máxima expresión en la década siguiente, transformándolo en una plataforma donde convergieron el apogeo de la industria cinematográfica, la producción de programas radiofónicos y una avanzada del diseño arquitectónico que consolidó el camino de la vanguardia moderna sembrada años atrás.

Previsiblemente, la edición de múltiples revistas de arquitectura que constituyen el centro de este texto—con especial énfasis en una de ellas—, actuó como instrumento privilegiado de intervención en ese escenario cultural: desde esas páginas se diseñaron las estrategias artísticas y se definieron las relaciones entre los gustos del público y del arte y junto con la arquitectura fueron balanceando ideologías y políticas que se traslucieron en las páginas de cada publicación. En más de una ocasión, su discurrir en este contexto de la primera mitad del siglo XX constituyó a las revistas en plataformas de influencia directa en el campo cultural<sup>4</sup> argentino y, con el tiempo, compusieron un circuito de sociabilidad que confirmó relaciones preexistentes, acentuaron los intereses vanguardistas que proponían a través de textos y de imágenes y formalizaron un imaginario que vio sus frutos recién décadas después (Artundo, 2008:11-12; Sarlo, 1988: 26).

Fueron momentos que gestaron una “... coyuntura estética homogenizada por la vanguardia [que] no reclama la autonomía en nombre de la belleza, sino fundamentalmente de la novedad. Lo ‘nuevo’ es el eje que dirige la legitimidad (...) Por eso, porque ‘lo nuevo’ es intransigente, la vanguardia esgrime un programa de máxima” (Sarlo, 1988:98). Ni con tanto, ni con tan poco, la diferencia sustancial de las vanguardias argentinas respecto de las europeas fue de orden actitudinal y radicó en el origen de las que ambas abrevaron: nuestro país funcionaba de manera tangencial a los procesos que habían originado las manifestaciones revolucionarias europeas en el campo del arte, razón por la cual —incorrectamente—podíamos aspirar a nutrir nuestro ambiente del ímpetu de esa nueva estética, a la que le faltaban, claro está, los ingredientes necesarios de su origen<sup>5</sup>.

[3] Frase inicial de la editorial “Coordenadas”. En *Tecné*, 1942, Año 1, cuaderno 1, p. 1.

[4] Se sumaban a este tipo de publicaciones los periódicos y los libros de procedencia tanto local como internacional con la salvedad que estos últimos estaban exentos de derechos arancelarios, lo cual facilitaba su adquisición.

[5] “...ni la febril expectativa en el alumbramiento de una nueva organización social, presente en el Constructivismo ruso; ni la apasionada reacción con que el Expresionismo alemán señalaba las violentas transformaciones políticas de su tiempo y la descomposición de una sociedad mortalmente escéptica; ni las ‘visiones premonitorias’ de un mundo técnico con el que la industrialización daba derecho a soñar, como en el caso del Futurismo italiano; ni el desarrollo de los conceptos de abstracción geométrica y de racionalización expuestos por el Neoplasticismo holandés o por el Purismo francés”. (Larrañaga, 1990: 180-181)





Figura 1 Casa de la Sra. Victoria Ocampo, foto Manuel Gómez Piñeiro, en *Nuestra Arquitectura*, 3, octubre de 1929, pp. 92/109

Mientras, el tesón del campo intelectual, sumado a su ansiedad por la renovación artística, alumbró una plataforma artístico-cultural que se manifestó a través de programas renovadores de comunicación periodística. Fueron fenómenos editoriales<sup>6</sup> que revolucionaron una generación: publicaciones que concentraron los pronósticos del arte del futuro, promoviéndolo desde la literatura, la pintura, la escultura, la música, el teatro, el cine y, por cierto, también desde la arquitectura con una visualidad que allanaba el camino hacia la “modernidad” local. Mención especial merecen -por su inclusión específica de la arquitectura de vanguardia- los casos de *Martín Fierro* (editada entre febrero de 1924 y noviembre de 1927) dando el puntapié entre las publicaciones artísticas y yendo más allá de la hazaña editorial alcanzada al establecer “el momento inaugural del arte moderno en nuestro contexto” (Weschler, en Faillace-Baur, 2010:35-42); y también lo que realizó la revista *Sur* (lanzada en el verano de 1931), de frecuencia mensual y exquisita en su puesta en página, trasluciendo en sus textos la preeminencia de apertura cultural y escoltada por colaboradores que alentaban la “inspiración estética de nuestra época racionalizante e industrializada”, proponiendo renovar el “arte inactual” acompañado por fotografías alusivas dando la “idea de los resultados que se obtienen con la aplicación de los principios de la estética racional”.

De tal manera que, hacia los años '30, entre los actores de este abanico cultural convivían distintos canales de expresión para la difusión de la arquitectura moderna en formato impreso. A las revistas artísticas en las que participaban exponentes de la arquitectura ya reconocidos, como Alberto Prebisch, Ernesto Vautier (desde *Martín Fierro*), o pregonando las nuevas tendencias desde *Sur* de la propia mano de su directora, Victoria Ocampo, se sumaban las específicas de la profesión que pretendían consolidar la ruptura con los viejos cánones academicistas. Así, ya fueran provenientes de instituciones gremiales (la *Revista de Arquitectura* o CACYA), conducidas por profesionales directamente (*El Arquitecto*), o las otras de sesgo comercial, como *Nuestra Arquitectura*, *Tecné* y *La Arquitectura de Hoy*, entre muchas otras<sup>8</sup>, quedaron delimitados los rumbos que la arquitectura argentina consolidó en las décadas siguientes. Sin lugar a dudas, un recurso favorable a la difusión de esos conceptos fue la integración en el diseño gráfico que las mismas revistas propusieron en la combinación de contenidos teóricos y fotográficos, revelando con ellas -y además de ellas-las intenciones sustentadas por sus conductores (Méndez, 2012) (Figura 1).

[6] Entre ellas las ediciones de *Proa*, *Contrapunto*, *Sur*, *Ciclo* o *Ver y Estimar*.

[7] Cfr. *Martín Fierro*, segunda época, Año II, (20), 5 agosto de 1925, p. 141; Año III, (27-28), 10 de mayo de 1926, p. 201; Año IV, (37), 20 de enero de 1927, p. 293.

[8] Además de las revistas oficiales, y las más populares, así como de las que tratará este artículo, el auge de la prensa de arquitectura de la época se completaba con un sinnúmero de ediciones de perspectivas similares como *La Construcción Moderna* (desde 1925), *Casas y Jardines* (1929), *La Casa Económica* (1933), *La Habitación Popular* (1934), *Obra y Arquitectura Gráfica* (1935), *Boletín de los Amigos de la Ciudad* (1936), *La Construcción Marplatense y Edilicia* (1937), *Obras Públicas y Privadas* y *La Casa* (1938), *Revista de Información Municipal* (1939), entre otras.

## CONSTRUYENDO METÁFORAS DE MODERNIDAD

Como hemos visto, hacia 1929, en Buenos Aires, diversas publicaciones mostraban la prosperidad arquitectónica local coincidentemente con cada uno de los intereses editoriales. En ese ámbito nació *Nuestra Arquitectura*; la revista apareció por primera vez en agosto de 1929 e informó a un público de carácter diverso hasta mayo de 1986, a través de 523 ediciones ininterrumpidas. Su importancia se confirma aún hoy cual hito en la historiografía periodística arquitectónica en términos de permanencia y referencia de las tendencias locales primero y extranjeras después, enroladas mayormente en los cánones del Movimiento Moderno.

Desde el inicio, *Nuestra Arquitectura* (NA)<sup>9</sup> abrazó la esperanza de construir un nuevo hábitat bajo un modelo social de equidad, con sistematización industrializada y tecnología aplicada y, con este ímpetu, condensaba las expectativas de su fundador y director por décadas, el ingeniero norteamericano Walter Hylton Scott, quien esperaba “...servir al arte y a la industria es el propósito que trae a la vida *Nuestra Arquitectura*; y al incorporarse a la prensa argentina vinculada a la construcción, confía en que su actividad provechosa justifique la bondad de las razones que prescindieron de su nacimiento”, tal como anunciaba su primer texto editorial.

Abordar el análisis de las ediciones de NA en este lapso supone entenderla bajo ópticas basadas en tres aspectos centrales de su producción: el ánimo que alimentó su contenido, las maneras que empleó para introducirlo en sus páginas (y así su llegada al público lector) y el espíritu empresarial que impulsó a su propietario a equilibrar los aspectos de la realidad local con su propia ideología, en textos vigentes a lo largo de toda su trayectoria directiva concluida en 1955, en coincidencia con el esquema cronológico que aborda el presente artículo.

NA develó desde sus páginas una actitud conciliadora en la que se vislumbran dos fases con intermitencias y filtraciones de una en favor de la otra, según avanzaron sus ediciones: la primera dentro de la arquitectura doméstica local, en un programa que encerraba el mito del ascenso social a partir del consumo de *confort*, y para ello recurrió a la inclusión -en la portada de la revista, de fondo blanco y tipografía en color rojo- de un intrascendente *cottage* que, por cierto, distaba bastante de nuestra realidad. Sin embargo, este diseño que fue

tan característico de sus tapas, reflejaba la búsqueda del progreso familiar con la posesión del “chalet”, tan pregnante en el imaginario social argentino de entonces para concretar “el sueño de la casa propia”. El período siguiente atendió con mayor ímpetu las versiones de la *modernidad* en el extranjero y sus interpretaciones entendieron, como posibilidad, la transformación social a partir de la implementación técnica y tipológica en la arquitectura, delineando un discurso que sólo alejó concreciones y alimentó imaginarios a favor de una sociedad utópica antes que real y propia.

De tal manera que las páginas de la primera etapa de NA reflejaron el interés central que Hylton Scott alimentaba desde su ideología política<sup>10</sup>, proponiendo soluciones al profesional en franco acercamiento a los aspectos sociales de la arquitectura y para ello concentró su interés en la difusión de ejemplos de viviendas unifamiliares, inicialmente de carácter ecléctico. A través de este contenido podía llegar a un público que trascendía las tribunas profesionales y lo preparaba así para consumir nuevas propuestas<sup>11</sup> en franca aspiración de escalada social. Bajo este resguardo, el primer número reunió la publicación de artículos divergentes: aquél titulado “Arquitectura Moderna” -extraído de la revista *Architecture*- que mostraba lo producido en la Europa de la posguerra, junto con otro rotulado “Los elementos del hogar”, fusionándolos con una editorial crítica que daba cuenta de la ausencia de tradición que presentaba la arquitectura local en virtud de la desatención a los contextos donde se insertaba. Curiosamente, en ambos casos, prevalecían imágenes fotográficas que preludían textos y escatiman información acerca de las obras que exhibían y que, además de sembrar silenciosas dudas sobre sus beneficios, alentaban el desapego del contexto local reafirmando que la revista se mantenía “...consecuente con su norma de suprimir todo comentario sobre las obras que publica, a fin de dejar a cada profesional el hacer su elogio o su censura...”<sup>12</sup>.

De todos modos, la *modernidad* empezó a infiltrarse en actitud conciliadora en los números siguientes<sup>13</sup> -obras de Virasoro o Bustillo alternaban con las del estudio de Sánchez, Lagos y de la Torre-, para evidenciarse completamente a partir de 1930, cuando la tipología de las casas de renta fueron ejemplo urbano a repetición y la serie de textos firmada por Wladimiro Acosta<sup>14</sup> confirmaba además, la particular relación -con base política- que mantuvieron este profesional con el director de la publicación.

[9] NA: en adelante, siglas que refieren al título de la publicación *Nuestra Arquitectura*

[10] Era miembro del Partido Socialista.

[11] Desde el sistema publicitario se fomentaba una amplia disponibilidad de productos bajo los términos “moderno”, el consumo de materiales de construcción y servicios para el hogar, que ingresaban al entorno privado provenientes de la infraestructura urbana, como los sistemas telefónicos, los servicios eléctricos y las nuevas tecnologías para la higiene (Sánchez, 2003).

[12] Cfr. “Una organización modelo. El estudio del Arq. Alejandro Virasoro”, en *Nuestra Arquitectura*, (4), noviembre de 1929, s/p.

[13] Cfr. “La arquitectura La Arquitectura Viviente, los principios y proyectos de M. Le Corbusier y fotos de sus obras más famosas” y “Casa de Victoria Ocampo por el Arquitecto Alejandro Bustillo”, en *Nuestra Arquitectura*, (3), octubre de 1929.

[14] Cfr. Constantinowsky, Wladimiro: “La crisis arquitectónica” y “La Arquitectura Contemporánea, La crisis arquitectónica, La casa del pintor, La Casa Standard, La Casa en Palermo”, en *Nuestra Arquitectura*, (15), octubre de 1930, pp. 591-605.

Pese a lo impuesto por el editor, y quebrando la tradición de evitar polémicas, la apertura a juicios conceptuales y críticos de la modernidad arquitectónica se vislumbró a partir de las ediciones de 1931. El primero de estos textos corresponde a un editorial bajo el título “Arquitectura contemporánea”, donde Hylton Scott alineó la vanguardia con sus ideales al ponderar las construcciones rusas de entonces, y confirmaba sin detallar el origen de los datos, que *“todos los edificios sin excepción, y son millares, en arquitectura contemporánea, son en arquitectura del cemento”*, y al mismo tiempo fundamentaba su teoría al asentarla en los límites que *“la arquitectura contemporánea impone, no sus valores estéticos, porque no se trata fundamentalmente de resolver un problema de arte, sino sus valores económicos, sus valores higiénicos, porque se trata de un problema social”*<sup>15</sup>. Bajo idéntico título, en junio del mismo año, Wladimiro Acosta exponía un texto del mismo tenor vinculado con las cuestiones industriales -entonces “mal” aplicadas a la arquitectura-, entiendo que este hecho de responder únicamente a las leyes del mercado ha producido que la *“forma y las dimensiones de las partes de los edificios son casuales, dictadas por los más diversos motivos, menos por su finalidad estricta”*<sup>16</sup>.

Y si desde los textos de la revista era sincera la renuencia al lenguaje *moderno* que adoptaban las operaciones locales, la penetración de esa cualidad llegó desde otro canal: la publicación de las obras extranjeras implementando un despliegue fotográfico inusitado para las publicaciones de la época. Este hecho se convirtió en un gesto editorial evidente a partir de las ediciones de

1931, cuando se presentaron ejemplos de arquitectura europea con autoría de Adolf Loos, de Walter Gropius y de su socio Frank Moller, simultáneamente con las obras de corte norteamericano -particularmente californiano- que fueron ocupando mayor cantidad de páginas en tanto se acercaba la década de los años 40.

Hasta ese entonces, había sido habitual observar la recurrencia a cuestiones de la vivienda económica y escasas las menciones a la problemática urbana -que tomaron mayor cariz a partir de la segunda posguerra, con artículos reproducidos de *Pencil Points* y la participación local a cargo de José Pastor-, pero durante el quinquenio siguiente NA abordó también los nuevos programas funcionales de la modernidad: cinematógrafos o edificios empresariales además de la vivienda suburbana ligada al desarrollo moderno propuesto por adalides locales como Antonio Vilar, Alberto Prebisch, Jorge Kálnay, Acevedo, Becú y Moreno, Alejandro Virasoro, León Dourge, Jorge Sabaté y el contradictorio Alejandro Bustillo. Con el correr del tiempo, la inclusión de operaciones de raíz nacional fue decreciendo en tanto aumentaban páginas las realizaciones extranjeras, y en esta puesta las ilustraciones tomaron preponderancia por sobre el contenido escrito de la revista, reverenciando casi la aspiración del sueño americano hacia 1945 a la vez que, embanderándose en un racionalismo de sesgo internacional sin par, sólo se interrumpió con la publicación dedicada a la Casa del Puente<sup>17</sup> (de Amancio Williams) estimulada con el reportaje fotográfico de vanguardia a cargo de Grete Stern (Figuras 2 y 3).

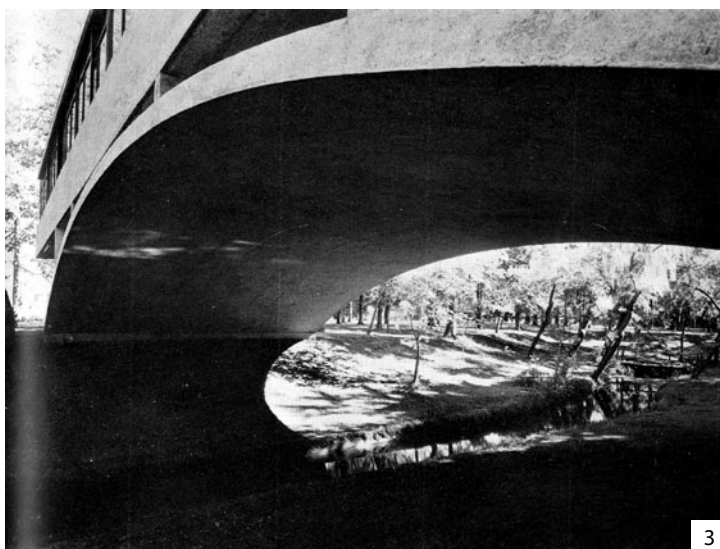


Figura 2 Casa del Puente, fotos de Grete Stern, Nuestra Arquitectura, agosto 1947, p. 256 / Figura 3 Casa del Puente, fotos de Grete Stern, Nuestra Arquitectura, agosto 1947, p. 304

[15] Cfr. *Nuestra Arquitectura*, (19), febrero de 1931, p. 737.

[16] Cfr. Acosta, Wladimiro. “Arquitectura contemporánea. Relaciones entre la industria y el arte de construir”, en *Nuestra Arquitectura*, (23), junio de 1931, p. 921.

[17] Cfr. *Nuestra Arquitectura*, (s/n), agosto de 1947, p. 256-304.

El sinnúmero de ejemplares que reflejó las producciones de autores norteamericanos llegan a su máxima expresión gracias al protagonismo que Richard Neutra adquirió en la multiplicidad de obras a las que NA cedió su espacio<sup>18</sup>. Esta ausencia explícita de propuestas locales en las ediciones puede rastrearse por un lado en la animadversión que explícitamente Hylton Scott manifestara hacia el gobierno argentino de entonces, pero también en la ausencia de modelos locales fuertes. Sin embargo, lejos de claudicar en esta reiteración extranjerizante, su interés en divulgar la modernidad encontró más tarde una veta teórica complementaria, publicando los ensayos historiográficos de Enrico Tedeschi<sup>19</sup>.

Coincidentemente con la especial coyuntura nacional, a partir de julio de 1953, la revista que se erigía como “expresión de una clara doctrina y herramienta para resolver los problemas profesionales” en tanto defensora permanente de la arquitectura moderna y, ya que “... la arquitectura no podía vivir de la imitación de estilos caducos”, sus ediciones se dedicaron exclusivamente a presentar ediciones monográficas con las obras de Antonio Bonet, el citado Neutra, la Ciudad Universitaria de Tucumán y Oscar Niemeyer.

Pero la postura de cara al futuro un tanto escéptica que Hylton Scott evidenció en sus editoriales, a lo que sumaba sus críticas a modalidades institucionales o sus dudas hacia el sistema de concursos, se contradicen con los gestos de promoción de la arquitectura moderna y sobre todo para con la historiografía de la arquitectura latinoamericana puesto que ya fuera desde las ediciones monográficas citadas, o la temprana publicación de la “Carpeta de Arquitectura Mejicana” del arquitecto Luis Barragán<sup>20</sup> o la reproducción de textos a cargo de Héctor Velarde desde Perú, quedaba manifestada la integración del espíritu arquitectónico del editor y, realmente, de vanguardia y moderna, para el público de ese entonces.

El gesto inclusivo y participativo de visiones extranjeras estuvo vigente a lo largo de toda la trayectoria de NA y fue ostensible a través de distintas secciones, desde ofertas de suscripciones a revistas extranjeras, o bien por los extractos y transcripciones publicadas, provenientes de *Progressive Architecture*, *Pencil Points*, *Architectural Record*, *Architectural Forum*, *Architectural Design*, *Architectural Review*<sup>21</sup>. Esta “reciprocidad” editorial e “internacional” puso de manifiesto, además de la mancomunidad de esfuerzos editoriales, el afianzamiento de la hegemonía cultural. Fortalecía así la difusión de un imaginario colectivo basado en la identificación de principios comunes al público que atendía cada edición (De Moraes, 2007). Ejemplos de esta correspondencia entre la coyuntura arquitectónica

y la editorial se observan, también, en *L'Architecture d'aujourd'hui*, cuando publica en diciembre de 1942 la casa del fotógrafo de arquitectura de entonces, Manuel Gómez Piñeiro, una obra de Vilar para la familia Latzeler y otra de Wladimiro Acosta, con material gráfico aportado desde NA. Este tipo de acción -que se reitera en otras revistas- se verifica en los artículos comunes que hubo entre estas publicaciones, como por ejemplo “Once obras de Rafael S. Soriano”<sup>22</sup> exhibiendo la casa-estudio del fotógrafo americano Julius Schulman, y la edición -seis años después- del texto “L’habitation d’un photographe à Los Angeles” en la publicación francesa<sup>23</sup> que repetía no sólo el artículo (sin consignar procedencia), sino también sus fotografías (Figura 4).



Figura 4 Publicidad del fotógrafo Manuel Gómez Piñeiro en *Nuestra Arquitectura*, 179, mayo 1944

[18] Especialmente contó con una edición monográfica íntegramente dedicada a su producción. Cfr. *Nuestra Arquitectura*, (288), julio de 1953.

[19] Cfr.: “La historia de la arquitectura moderna de Pevsner a Zevi”, en *Nuestra Arquitectura*, (267), octubre 1951, pp. 310-317; “Arquitectura orgánica. Primera parte”, (272), marzo 1952, pp. 72-81; “Arquitectura orgánica. Segunda parte”, (273), abril 1952, pp. 116-124.

[20] Cfr. *Nuestra Arquitectura*, (32), marzo de 1932.

[21] Además de *Nuestra Arquitectura*, la empresa editorial de Scott lanzó al mercado la revista *Casas y Jardines* (1932) y la visión comercial de su editor incluía la importación de revistas extranjeras visibles en un suelto que ofrecía al lector posibilidades de adquirir revistas americanas, francesas, inglesas, alemanas y unos tres títulos más sobre arte procedentes, también, de Norteamérica.

[22] Cfr. *Nuestra Arquitectura*, (252), julio de 1950.

[23] Cfr. *L'architecture d'aujourd'hui*, año 27, (67/68), octubre 1956.



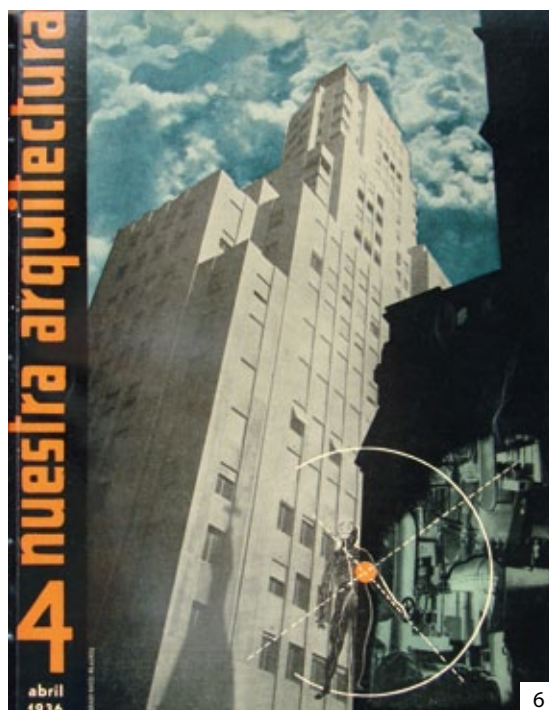


Figura 5 Portada de Nuestra Arquitectura, 68, junio de 1935 con el edificio Nordiska (Buenos Aires) / Figura 6 Portada de Nuestra Arquitectura, 81, abril de 1936, con fotomontaje y collage dedicada al edificio Kavanagh.

A diferencia de otras publicaciones contemporáneas, la puesta de imágenes fotográficas fue un aspecto caro a las ediciones de *NA*, consolidando su discurso a partir de la cantidad de fotos, sobre todo en relación con el total de páginas de cada edición (ocupaban hasta un tercio en aquellas versiones que menos gráfica incluyeron). A esta avanzada de puesta gráfica sumó tiempo después el empleo del color, un recurso que utilizó en principio con mesura pero que cambió hacia los años 50, al incorporarlo en páginas completas y hasta en el rediseño de su tapa -en base a una idea solicitada a Wladimiro Acosta- y vigente desde la edición de abril de 1932 cuando, con otro gesto de actualidad, incorporaba a la portada una foto lateral en la carátula, quedaba enmarcada por una banda de color con el nombre de la revista resuelto en la misma familia tipográfica que *Das Neue Frankfurt* (Figura 5).

Es que la presentación de la tapa, relevante para un medio que se nutría del diseño, reconoció varios cambios

en la trayectoria de *NA*, y mostró otras variantes en su disposición a partir de las ediciones de noviembre de 1937, junio de 1942, enero de 1943, julio de 1946, agosto de 1947, setiembre de 1954 y agosto de 1955.

También hubo excepciones en gráfica y en contenido, como las ediciones consagradas a dos edificios cuyo corte racionalista es indudable: en julio de 1933 para el COMEGA - de los arquitectos Joselevich y Douillet -, cuando exhibía la obra ocupando toda la portada, con una fotografía monocromática solo intervenida para dar cabida al nombre y al número de la edición sobre bandas rojas<sup>24</sup>. El otro caso es la publicación del Kavanagh<sup>25</sup> -del estudio de Sánchez, Lagos y de la Torre-, con un fotomontaje de Atilio Rossi en tapa a todo color y, en su interior, múltiples fotografías que relatan el proceso de construcción además del espacio que reproducía lo dicho en otras revistas y, por supuesto, a través de fotografías (Figura 6).

[24] Cfr. *Nuestra Arquitectura*, (48), julio de 1933.

[25] Cfr. *Nuestra Arquitectura*, (81), abril de 1936.



Indudablemente, en *NA* el manejo de la imagen fue un recurso hábilmente empleado desde la dirección editorial. Considerando las fotografías en su totalidad, el uso de la fotografía sacó ventaja respecto de los textos descriptivos de las obras expuestas y la distinguió de otras ediciones contemporáneas porque, en *NA*, también la arquitectura se manifestó como proceso integral gracias al relato que conformaron las imágenes.

Además sobresale el esmero puesto en las fotografías si consideramos que hasta los pies de las imágenes formaron parte de este discurso, fundamentalmente por considerar la autoría de las fotografías<sup>26</sup> con tareas de los Hermanos Forero y de Roberto Baldisserotto en los inicios editoriales, citas de Horacio Coppola y de Grete Stern y, finalmente, ceder la exclusividad, a quien tuvo bajo sus cámaras todo el repertorio de la arquitectura de corte moderno local, el fotógrafo Manuel Gómez Piñeiro, quien actuó para la editorial cual reportero gráfico exclusivo (Méndez, 2011) (Figura 7).

La actividad de Manuel Gómez Piñeiro alcanzó su mayor cuantificación en términos de reproducción fotográfica durante los primeros diez años de las ediciones de *NA* y su declinación coincide con el cambio de rumbo editorial, en coincidencia con el crecimiento de autores que reflejaban obras norteamericanas realizadas desde

los estudios de Hedrich Blessing, Underwood & Underwood, Erza Stoller o el propio Julius Shulman.

Más adelante en el tiempo y manifestando síntomas de apertura a la vanguardia local que refrendaban ese sentido de amplitud e integración, Hylton Scott cedió espacio al vanguardista Grupo Austral a fin de difundir sus ideas en forma de separatas –*inserts*– en tres ediciones discontinuas durante 1939<sup>27</sup> (Figuras 8 y 9). La primera declaración titulada “Voluntad y Acción”, en la cual el equipo coordinado por Ferrari Hardoy comentaba los propósitos diciendo que “*La Arquitectura actual se encuentra, aparte del relativo progreso técnico, en un momento crítico de su desarrollo y desprovista del espíritu de sus iniciadores. El arquitecto, aprovechando tópicos faciales y epidérmicos de la Arquitectura Moderna, ha originado la nueva academia refugio de los mediocres, dando lugar al estilo moderno*”, alcanzaba una puesta gráfica distinta donde tanto este manifiesto como la exhibición de las obras realizadas por el Grupo echaban un manto de claridad a los anhelos del director de *NA*. Lamentablemente la divergencia con el público al cual iba dirigida la revista y las aspiraciones del propio equipo, llevaron por otros rumbos estas particulares ediciones que, tiempo después, tomaron forma en la publicación propia del grupo profesional bajo el nombre de *Tecné* (Figuras 10 y 11).

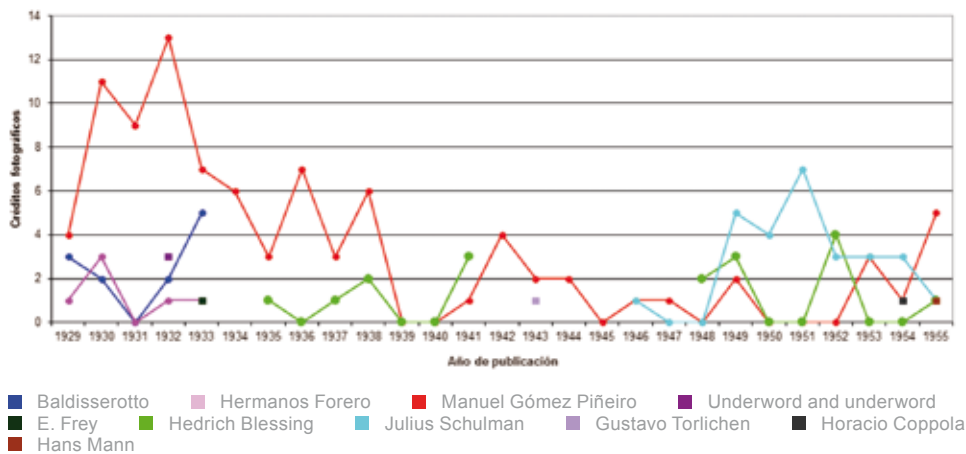


Figura 7 Participación de fotógrafos en Nuestra Arquitectura donde se percibe la relevancia de Manuel Gómez Piñeiro

[26] Una actitud explícita si se trata de consignar autorías extranjeras en las ediciones hasta 1935, a diferencia del ámbito local, en las que sólo se puede discernir su creador por las marcas de agua impresas en las fotos o, en el peor de los casos, por la técnica empleada.

[27] Cfr. *Nuestra Arquitectura* (119), junio; (122), septiembre y (125), diciembre de 1939.



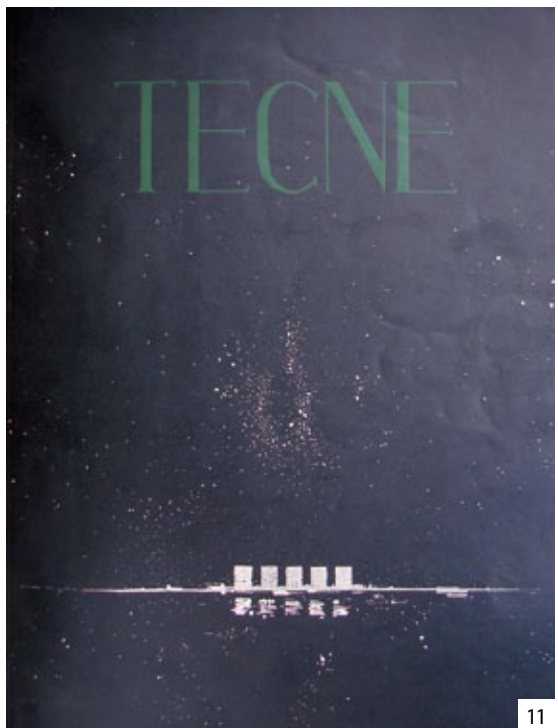
8



9



10



11

**Figuras 8 y 9** Separatas del Grupo Austral publicadas en Nuestra Arquitectura diseñadas por Grete Stern a través de fotomontajes publicadas en Nuestra Arquitectura, junio, 1939 y septiembre, 1939 / **Figuras 10 y 11** Portadas de la revista Tecné, en sus ediciones N° 1 (verano 1942-43) y 2 (verano 1943)

A partir de 1947 los textos de opinión del editor de *NA* y otras secciones fueron diluyéndose hasta su desaparición total a medida que se acercaban los años 50. Hacia ese entonces, los discursos de Hylton Scott manifestaban preocupación por el tipo de material que conformaba la edición, sumaba quejas por la falta de calidad de obras en el quehacer nacional y también por las limitaciones a publicar sobre obras extranjeras impuestas desde el parlamento argentino, además de la escasez de material fotográfico de calidad dados los costos alcanzados por la materia prima. Finalmente, en octubre de 1953 sus expresiones llegaron al extremo, diciendo que

*"Llegan a la República Argentina nombres y modas de todo el mundo (...)*

*El clima es propicio. Se deja el clasicismo y surge "lo moderno". (...)*

*Formidables conversiones. Profesionales de la rutina toman el camino fácil de negaciones decorativas. Falsos conceptos adquiridos por copias.*

*Y se desata la crisis: formidables proyectos inconstruibles, urbanizaciones irrealizables, artes sociales antisociales.*

*Arquitecturas de la nueva California, de la Alemania de preguerra, de Taliesen West, toman ridícula carta de ciudadanía y se injertan en forma irracional en el suelo argentino.*

*El resultado es desolador. Toda la lucha de Le Corbusier, los estudios de Wright, la obra de Gropius son copiados puerilmente, sin adquirir ninguno de sus principios.*

*Consecuencia lastimosa son las nuevas generaciones de arquitectos "modernos". Lo fundamental de su evolución ha sido copiar lo moderno en cambio de copiar lo clásico. Los principios de la verdadera creación han sido reemplazados por cánones fijos, tan antiartísticos como los anteriores. Pero el academicismo moderno debe terminar. Es labor de los espíritus jóvenes emprender dicha cruzada. La sociedad necesita obras genuinas. Necesita reconocer valores esenciales en todas sus creaciones.*

*Para que ello ocurra es necesario poner todo nuestro empeño en lograr obras que sean la mayor expresión de franqueza y sinceridad. Estudios más conscientes, análisis verdaderos, creaciones realmente originales, serán las etapas para la meta deseada.*

*Todos debemos erigirnos en voceros para llevar adelante los conceptos de la verdadera arquitectura.*

*Todos podemos crear y no copiar. Todos podemos hacer."*<sup>28</sup>

Esta editorial claramente contradice lo que Scott expresaba en las ediciones de la revista que él mismo dirigía. Sin embargo, a las páginas de *NA* debe reconocérsele la renovación editorial y discursiva que instaló en el público local. Y aunque aspirar a hacer una "nuestra arquitectura" con discursos extranjeros formó parte de su utopía, también alentó una realidad que no fue distinta de otros: una entelequia no tan propia y con mucho de ajena que había llegado para quedarse a través de fotografías y páginas impresas.

## LA CONVERGENCIA FOTOGRÁFICA DE LA MODERNIDAD

A partir de la segunda posguerra varió la atención que tenían las publicaciones argentinas especializadas en arquitectura: si hasta ese entonces la arquitectura de vanguardia provenía de Europa, luego de 1945 los objetivos se concentraron en los EE.UU. y esta actitud se percibe en la creciente demanda que tuvieron revistas internacionales y que compartían valores en relación con la fotografía y su aplicación arquitectónica. Así, a la vigencia de *NA* se sumó, en la escena porteña, *La Arquitectura de Hoy*, la versión en castellano de la francesa *L'Architecture d'aujourd'hui* que fuera editada por Guillermo Kraft entre 1947 y principios de 1948, como "revista mensual de arquitectura contemporánea"<sup>29</sup>. Su puesta en página contempló fotos profesionales, en su mayoría con autoría expresa, muchas de producción extranjera como los ejemplos de Robert Doisneau y Julius Shulman y la citada Grete Stern; también incluyó fotografías de las obras de Amancio Williams y de Wladimiro Acosta que corresponderían, por el estilo y la técnica aplicada, a Manuel Gómez Piñeiro si bien este dato no surge de la información publicada en sus textos (Figura 12).

Basta hojear en la breve trayectoria que tuvo *La Arquitectura de hoy* en nuestro medio para reencontrarse con un recurso ya aplicado por sus pares, que acentuaba la interrelación entre publicaciones persiguiendo idénticos modelos y legibles en los textos que repiten imágenes ya publicadas en ediciones anteriores de *Architectural Forum*<sup>30</sup> y de *Architectural Review*<sup>31</sup>, remarcando así la reciprocidad editorial que trascendía las fronteras idiomáticas. Como ya se mencionara, esta situación fue compartida a través de diversos ejemplos, entre los que también figuran la revista norteamericana *Architecture*, promocionada en nuestro medio hacia fines de 1929 a través de un tríptico con una sección titulada "News Photographs" en la cual, gracias a las "vistas a vuelo de pájaro", se reflejan las "más modernas construcciones". Esta ventaja que poseía la comunicación a través de las fotografías por supuesto que no resultaba desconocida ni para los editores, ni para los autores de textos teóricos, al punto que el propio Mumford confirmaba en la tercera edición de *Sur* (invierno de 1931), la posibilidad de esta doble lectura: por un lado, en su escrito sobre "El arte en los Estados Unidos" donde se refería a Stieglitz de la manera más entusiasta, definiéndolo como el gran fotógrafo norteamericano, comparaba sus imágenes con el despliegue arquitectónico realizado por Frank Lloyd Wright; y por otro, cuando acreditaba -en la misma revista- que los términos de la *modernidad* no solamente tenían preeminencia a través de la literatura, sino que quedaba asegurado desde la convergencia de la arquitectura y la fotografía.

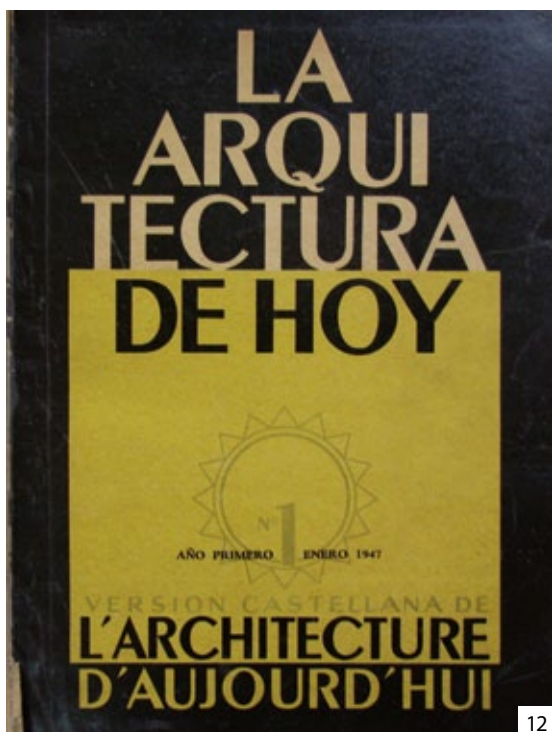
[28] Cfr. "Argentina. Octubre 1953", en *Nuestra Arquitectura*, (291), octubre de 1953, p. 286.

[29] Cfr. *La Arquitectura de Hoy*, (1), enero de 1947.

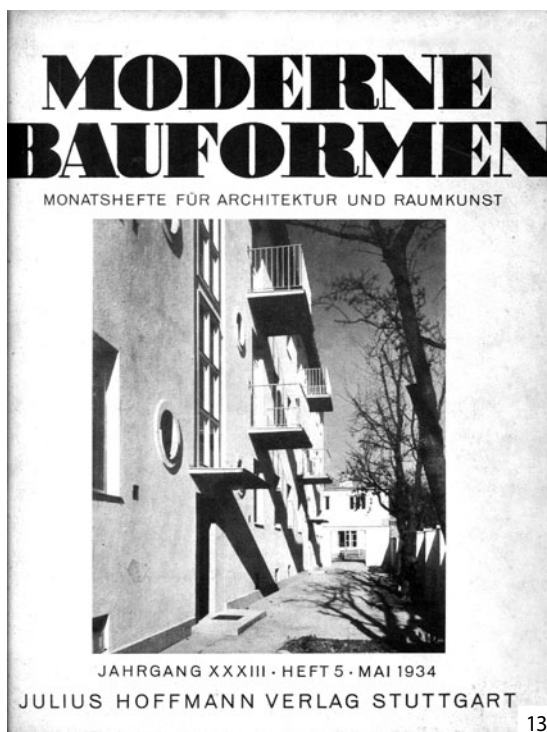
[30] Cfr. *La Arquitectura de Hoy*, (7) julio 1947.

[31] Cfr. *La Arquitectura de Hoy*, (9 y 10, edición doble) de septiembre y octubre de 1947. En esta edición se publica la arquitectura vanguardista de Brasil, provocando gran suceso tanto en nuestro país como en Europa.





12



13

Figura 12 Portada de La Arquitectura de Hoy, 1, enero 1947 / Figura 13 Portada de Moderne Bauformen 33, mayo de 1934 con obras de autores argentinos.

También en marzo de 1930, la alemana *Moderne Bauformen* revalorizaba la fotografía de arquitectura desde sus páginas alentando a los arquitectos a encontrar soluciones a través de la contratación de profesionales de la cámara diciendo que, “Los editores de diseños modernos aprovechan esta prueba que sólo el fotógrafo de los sistemas de autorregulación manual de las cámaras, a través de los cuales sus tomas de arquitectura, interiorismo y mobiliario se han podido satisfacer. Se aconseja a los lectores a trabajar con estos profesionales de probada fortaleza”<sup>[32]</sup>, un esfuerzo que se repitió en las ediciones locales de *Casas & Jardines*<sup>[33]</sup> de la misma época. Obviamente, no fue esta la única participación de la edición alemana en términos de interés fotográfico, pues ya había dado sobradas muestras de su interés a través del repertorio fotográfico de la modernidad de distintas latitudes mostrando las obras de Erich Mendelshon en Stuttgart (con más de 20 páginas dedicadas a su producción) y también de Richard Neutra, fotografiadas en 1932 además de las ya comentadas en las ediciones de diciembre de 1932, con la vivienda de Alberto Prebisch y con las realizaciones de Vilar en mayo de 1934 (Figura 13).

Analizar el conjunto de imágenes en la hemerografía revisada establece por lo menos, dos momentos gravitantes en tanto cuantificación de la fotografía de la

arquitectura moderna. El alto desarrollo inicial de la fotografía publicada en las revistas especializadas hacia los años 30 es coincidente con el movimiento constructivo poscrisis de 1929 y, el cierre, una vez pasada la etapa de estabilidad con escasos picos de interés, es sincrónico con el fin de la segunda guerra mundial y la instalación de Norteamérica en el mercado global y en este balance es preponderante la cuantía observada en las páginas de NA.

En el balance general de revistas de arquitectura en el contexto local, ya alertamos sobre la tarea de Manuel Gómez Piñeiro y, en el americano, a partir de 1944, la de Julius Shulman<sup>[34]</sup>, cuyas labores destacan una particular mirada hacia la arquitectura portadora del nuevo lenguaje de modernidad<sup>[35]</sup>. Por supuesto que coexistieron también temas y recursos recurrentes en fotografías de casi todas las publicaciones de la época; sobresalen entre los primeros, los edificios más novedosos por esos años: como el COMEGA, SAFICO, Kavanagh, la sede de la compañía Nordiska, la Casa del Puente, el edificio “Los Eucaliptos” sobre la calle Virrey del Pino, hasta la reiteración de las viviendas de ambos fotógrafos, del arquitecto Bustillo para Gómez Piñeiro, de Richard Neutra para Shulman que, fueran en Buenos Aires o en California, se reprodujeron indistintamente en diversas publicaciones.

[32] Cfr. *Moderne Bauformen*, marzo 1932, p. 51.

[33] *Casas y Jardines* compartía editor y fotógrafos con *Nuestra Arquitectura* ya que pertenecían al mismo propietario.

[34] Estas fechas refieren a la publicación de sus obras en nuestro contexto pues, aparentemente, sus imágenes habrían sido editadas por primera vez en una publicación periódica en la edición de julio de 1936 de *Architectural Forum* con un reportaje a una vivienda de Neutra realizada en madera contrachapada.

[35] Esta cuantificación fue posible a través de los datos reflejados en las revistas antes consignadas, con las salvedades ya desarrolladas que en muchos casos no pudo certificarse la autoría de las imágenes.





**Figura 14** Edificio “Los Eucaliptos” de 1942, foto Manuel Gómez Piñeiro, en *Nuestra Arquitectura*, 301, agosto de 1954, pp. 243/247

Los recursos empleados como los enfoques de perspectivas agudizadas al máximo por la volumetría de ángulos rectos, aventanamientos cuyo paralelismo se pierde en el infinito, alturas que convergen y la permanente ausencia de los usuarios de los objetos arquitectónicos son signos fotográficos que trascendieron las fronteras geográficas en un modo que desprendió de su consideración a los destinatarios de las realizaciones, ponderando emblemáticamente la forma sobre la función y sesgando las miradas hacia la arquitectura, entonces concentradas en la forma. (Figura 14)

Fue una etapa renovadora no sólo en arquitectura, sino también en términos de imágenes publicadas, un fenómeno que puede intentar comprenderse a partir de las expresiones de Philip Morton Sand en *Architectural Review* (1934) cuando remarcaba la relación entre la Nueva Arquitectura y la Nueva Fotografía, expresando “*los dos campos en los que el espíritu de nuestra época han logrado manifestarse de una manera definitiva, son la fotografía y la arquitectura...* (pues) *...la misma ornamentación que cambió la fotografía arquitectónica, revolucionó la crítica arquitectónica*” (Elwall, 2004).

Consecuentemente, fue una particular, y desde entonces, casi habitual, manera de acercamiento a la crítica de la arquitectura, entendiendo a ésta como objeto artístico autónomo, valorable en sí mismo. La misión propuesta desde los editores de las revistas, seguramente no sólo atendió los requerimientos que el público demandaba para la condición de habitar que conlleva la arquitectura, sino que obedeció a una situación sincrónica global, muy posiblemente ligada a los efectos que la comunicación de imágenes transmitía en forma de textos culturales (Vilches, 1984:9).

BIBLIOGRAFÍA

ARTUNDO, Patricia M. *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina: 1900-1950*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008

DE MORAES, Denis. 2007 Imaginario social, cultura y construcción de la hegemonía, *Contratiempo Revista de cultura y pensamiento*, 2007, N° 2, Vol. Otoño – Invierno, S/P

ELWALL, Robert. *Photography takes Command: the Camera on British Architecture, 1890-1939*. Londres: RIBA, Heinz Gallery, 1994

ELWALL, Robert. *Buildingwith Light: The International History of Architectural Photography*. Londres: Hardcover, 2004

FAILLACE, Magdalena y Baur, Sergio. *Vanguardias literarias argentinas. 1920-1940*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, 2010, p. 35-42

FREUND, Gisele. *La fotografía como documento social*. México: G. Gili, 1993

LARRAÑAGA, María Isabel de, y Alberto Petrina. Arquitectura e Identidad en la Argentina. En AA. VV. *Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro*. México: Gustavo Gili, 1990, p. 180-181

MÉNDEZ, Patricia. *Manuel Gómez Piñeiro. La arquitectura como protagonista*. Buenos Aires: CEDODAL, 2011

MÉNDEZ, Patricia. Fotografía de arquitectura moderna. *La construcción de su imaginario en las revistas especializadas, 1925-1955*. Buenos Aires: CEDODAL, 2012

SÁNCHEZ, Sandra Inés. Modernidad y consumo en Buenos Aires entre 1920 y 1930. Significaciones y simbolizaciones de lo público y lo privado en las revistas de difusión masiva. *Revista Área*, 2003, N°11, p. 65

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1929 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988

VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós, 1984